



Early Journal Content on JSTOR, Free to Anyone in the World

This article is one of nearly 500,000 scholarly works digitized and made freely available to everyone in the world by JSTOR.

Known as the Early Journal Content, this set of works include research articles, news, letters, and other writings published in more than 200 of the oldest leading academic journals. The works date from the mid-seventeenth to the early twentieth centuries.

We encourage people to read and share the Early Journal Content openly and to tell others that this resource exists. People may post this content online or redistribute in any way for non-commercial purposes.

Read more about Early Journal Content at <http://about.jstor.org/participate-jstor/individuals/early-journal-content>.

JSTOR is a digital library of academic journals, books, and primary source objects. JSTOR helps people discover, use, and build upon a wide range of content through a powerful research and teaching platform, and preserves this content for future generations. JSTOR is part of ITHAKA, a not-for-profit organization that also includes Ithaka S+R and Portico. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

what proved to be the decisive moment for this mode of accentuation, but even this brief notice may suffice to show the importance of these names in the discussion of stress in Romance names of Germanic origin, and not least among all, those whose second stem was *-hari*.

CHARLOTTE J. CIPRIANI.

Chicago.

DIE MITLEIDSTHEORIE IN LESSINGS DRAMEN UND IHR WERT FÜR DIE GEGENWART

Die Namen Aristoteles, Corneille und Lessing bezeichnen die drei Höhepunkte in einer langen Reihe von Versuchen, die Mitleidstheorie zu erklären und Regeln für die Anwendung von Mitleidselementen im Drama aufzustellen. Aus der aristotelischen Erklärung und Bestimmung des Mitleids, wie sie im achten Kapitel des zweiten Buches der Rhetorik zu finden ist, geht hervor, dass es nicht dasselbe ist, was wir auf Grund der christlichen Lebensanschauung als Nächstenliebe und Barmherzigkeit kennen. Das aristotelische Mitleid beruht stets auf einem selbstsüchtigen Trieb und unterscheidet sich gerade durch diesen Charakterzug von dem Mitleid der späteren Dichter.

Corneille hatte sich sehr früh mit der Theorie des Dramas vertraut gemacht und durch seine Abhandlungen nicht nur gezeigt, dass es ihm mit seiner Kunst wirklich Ernst war, sondern er hat uns auch aus seiner Erfahrung manche, noch heute zu beherzigende Aufschlüsse und Lehren gegeben. Corneilles Mitleid aber ist nicht das eigentliche spontane Mitgefühl, sondern ein solches, das sich auf ein moralisches Urteil gründet, nämlich auf die moralische Überzeugung, dass der Held besser sei, und daher weniger zu leiden verdiene, als die andern Charaktere des Dramas. Mit anderen Worten, Corneilles Mitleid ist im Grunde genommen nur eine Abart des Parteigefühls, und zwar des moralischen Parteigefühls, das zweifellos von der grössten Bedeutung ist und deshalb

auch seine volle Berechtigung besitzt; so weit können wir uns Corneille anschliessen. Der Fehler, den Corneille begeht, liegt hauptsächlich darin, dass er dem Mitleidsbegriff, den er zu erweitern glaubte, eine verkehrte Beschränkung gibt.

Dem Einfluss einer neuen Geistesströmung sind auch die Theorien über das Mitleid nicht entgangen. Welche Stellung die Neuzeit diesem Problem gegenüber einnimmt, ist von der grössten Bedeutung, da eine Abweichung von den alten Theorien ihren Widerschein im Drama finden muss. Eine kurze Abschweifung ist daher geboten. Johannes Volkelt (*Ästhetik des Tragischen*, S. 359 f.) erklärt, es komme bei der Definition des Mitleids vor allem auf die Schmerzen, Kämpfe und den Untergang der tragischen Person an. Grosze Qualen seien besonders dazu angetan, Mitleid zu erwecken.—Karl Groos (*Einleitung in die Ästhetik*, S. 352 f.) nennt das Mitleid, dessen Name schon auf die innere Nachahmung hinweist, ein spielendes Eingehen unserer Seele in die tragische Handlung.—Georg Günther (*Grundzüge der tragischen Kunst*, S. 41 f.) entfernt sich von der üblichen Ansicht darin, dass er das aristotelische Mitleid nur als Mitgefühl anerkennen will.—Theodor Lipps (*Der Streit über die Tragödie*, S. 41 f.) nimmt an, dass dasjenige Gefühl als Mitleid bezeichnet werden könne, das nicht allein durch die Wahrnehmung des Schmerzes, sondern auch durch den Wert des geschädigten Lebens hervorgerufen wird.—Hans Laehr (*Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles*, S. 80 f.) ist der Ansicht, dass unser Mitleid viel allgemeiner sei, indem wir auch Leute damit umfassen, die ihr Unglück selbst verschuldet haben. Wir bemitleiden häufig andere um Übel, denen wir für uns selbst geringe Bedeutung beilegen.—F. Knocke (*Begriff der Tragödie nach Aristoteles*, S. 9 f.) versucht nachzuweisen, dass die Zurückführung des Mitleids auf die Besorgnis eigenen Unheils sich nicht aufrechterhalten lasse.—Fr. Paulsen (*System der Ethik*, 3. Aufl., Bd. II, S. 111 f.) nimmt an, dass im Mitleid das Gefühl der eigenen Sicherheit, Unverletztheit, Überlegenheit zu erkennen sei.—Auch A. Döring (*Die Kunstlehre des Aristoteles*, S. 310 f.) tritt der

Auffassung des Mitleids als einer philanthropischen Regung selbstloser Teilnahme am fremden Leid entgegen, sieht aber im Mitleid die Besorgnis eigenen Unheils.—Ähnliches nimmt auch Hermann Schlag (*Das Drama*) an.

Noch manche Belege dieser Art liessen sich anführen. Fassen wir das Ergebnis einer grossen Anzahl derartiger Theorien kurz zusammen, so ergibt sich, dass die Stellung der Neueren zum Mitleid sich wesentlich geändert hat. Aristoteles fuszt ganz auf dem Boden der alten Philosophie, wenn er annimmt, dass man nur dann tragisches Mitleid verspüre, wenn man sich entweder in die Lage des Helden selbst versetzen könne, sich der Heimsuchung eines ähnlichen Übels zu versehen habe, oder wenn man den Helden nicht als Feind ansähe. Der Einfluss dieser Ansicht ist durchaus noch nicht gebrochen. Die Gegenströmung ist aber schon äusserst stark bemerkbar. Das Mitleid wird viel allgemeiner aufgefasst, als Aristoteles es je gestattete. Etwa die Hälfte der Neueren verwerfen die alte Theorie, dass das Mitleid auf einer Besorgnis für die eigene Person beruhe. Selbst die Anhänger der aristotelischen Theorie sind in ihren Behauptungen viel liberaler gestimmt. Überhaupt kann kein moderner Mensch an der Lehre des Aristoteles vom Mitleid festhalten. Es bedarf des Egoismus des klassischen Altertums, um das Mitleid so sehr zu beschränken.

In Bezug auf die mitleiderregende Person des Helden ist man mehr eines Sinnes. Im allgemeinen findet Aristoteles Bestimmung Beifall, während Corneille hier fast ganz beiseite geschoben wird. Der tüchtige, bedeutende, interessante und sympathische Charakter steht im Vordergrund. Interessant ist, dass sich drei Viertel der Neueren für die Verwendung des Bösewichts als eines mitleiderregenden Charakters aussprechen, da er als Mensch auf unser Sympathiegefühl Anspruch machen könne. Fast alle bekennen sich zu folgender Theorie: wenn es nur dem Dichter gelingt, die bewegende Leidenschaft vor den Augen des Zuschauers entstehen und zu der Höhe heranwachsen zu lassen, dass sie auch vor dem Schrecklichen nicht mehr zurückbebt: so zwingt

er den Zuschauer zu sympathisieren, er mag wollen oder nicht.

Den Faden, den Corneille hatte fallen lassen, griff Lessing wieder auf. In seinem Brief an Mendelssohn vom 18. November 1756 gibt er die erste Definition seiner Ansicht vom Mitleid. Von hier an bewegt er sich unentwegt seinem Ziele zu, das darin besteht, Aristoteles den Deutschen näher zu bringen und den Einfluss Corneilles zu untergraben.

In Bezug auf die mitleiderregende Handlung hat sich Lessing eng an die aristotelische Lehre angeschlossen, obschon er manches daran erweiterte und humaner gestaltete. Aristoteles lehrte, dass die Angriffe nicht von Feinden gegen Feinde gerichtet werden dürfen, weil das den Zuschauer nicht genugsam bewege, sondern dass die Unglückstat zwischen Angehörigen derselben Familie, zwischen Brüdern, Sohn und Vater, Mutter und Kind stattfinden solle, wenn der Dichter erschüttern wolle. Nur einmal folgte Lessing streng dieser Regel, und zwar in *Emilia Galotti*. Die Fabel von *Philotas* und *Miss Sara Sampson* sind Fälle, die Aristoteles wohl nicht gerade verworfen hätte, die ihm aber für das Drama eindruckslos erschienen sein würden, weil da nicht Familienangehörige einander befehlen und zu Grunde richten. Aber eben dadurch, dass Lessing die Charaktere durch mannigfachere Motive und Wendungen zu führen verstand und in liebevollerer Schilderung ihren Zustand kundgab, wurde es ihm möglich, Mitleid durch Szenen hervorzurufen, die gänzlich ausserhalb des Gesichtskreises der Griechen liegen.

Aristoteles verlangt, dass die Unglückstat mit vollem Bewusstsein und voller Kenntnis der Beteiligten unternommen und ausgeführt werden solle. Als das allervorzüglichste aber lobt er es, wenn eine schwere Unglückstat geschieht und erst nach deren Vollbringung sich herausstellt, wie nahe sich der Täter und sein Opfer standen. Verschiedene andere Rangstufen werden noch erwähnt, die durch vorherige Unkenntnis und zu spät eintreffendes Erkennen möglich gemacht werden. Diese Regeln arbeitete Lessing gänzlich um, denn er erkannte nur zu wohl die engen Bahnen, innerhalb deren sich die alte Tragödie trotz ihrer

Grösze bewegte. Ihm war es darum zu tun, den Rahmen der Geschehnisse zu erweitern und ihn allen menschlichen Lebenskreisen und Möglichkeiten anzupassen.

Aristoteles verlangt Zufall, der etwas Schicksalmässiges an sich hat. In Bezug auf diesen Punkt geht Lessing ebenfalls seinen eigenen Weg. Er wendet natürlich Situationen, die an das Zufällige grenzen, zu verschiedenen Malen an; von krassen Beispielen aber ist keine Spur vorhanden. Überhaupt lässt sich bei Lessing eine wirkliche innere Trennung zwischen Zufall und Schicksal nicht leicht vornehmen. Seine Kunst dringt stets bis zum wahrhaft Menschlichen vor. Wir finden in seinem dichterischen Schaffen, dass er sowohl der Annahme eines gewissen freien menschlichen Wollens, sowie dem Glauben an eine höhere Fügung und Weltlenkung Rechnung getragen hat. In dieser Methode wird Lessing ganz und gar modern, denn dass es in der Tragödie keinen Zufall im Sinne des launenhaften Ungefährs gebe, hat die Ästhetik längst erkannt. Natürlich verläuft in seinen Tragödien nicht alles gemäss den menschlichen Absichten. Das Zufällige wird eben durch diese fortwährenden Kreuzungen der menschlichen Pläne eingeführt.

Das Umschlagen aus Glück in Unglück, wie es schon die griechische Tragödie verlangt, gebraucht Lessing beständig als Mitleidsmittel. Dass die Tragödie ohne dieses Prinzip nie fertig werden kann, ist klar. Ob sich bei Lessing Änderungen des Prinzips zeigen, lässt sich aus einem Vergleich mit Aristoteles Ansicht schwerlich erkennen. Dass aber Lessing den allgemeinen Charakter dieses Umschlags vertiefte und veredelte, ist klar.

In Verbindung mit dem Vorherwissen oder Voraussetzungen des unglücklichen Ausganges von seiten des Zuschauers, wie es Aristoteles verlangt, sei besonders auf seine Methode der Wiederholung von Wörtern oder Sätzen hingewiesen. Solche Wiederholungen dienen bei Lessing nicht nur zur Vermehrung der Spannung, sondern vielmehr zur Erregung der Aufmerksamkeit, die dadurch auf das kommende Unglück gelenkt werden soll. Gewöhnlich gelingt das sehr gut und wirkt dann als starkes Mitleidsmittel.

In der Ausarbeitung des Abschlusses bleibt Lessing den aristotelischen Regeln treu. Die Lösung wird entweder durch Mord oder durch Selbstmord herbeigeführt; daneben steht die innerliche Vernichtung, vertreten durch anhaltenden Trübsinn und Tiefsinn; und in *Nathan* ein Beispiel eines Dramas mit glücklichem Ausgang. In jedem Falle wurde der Dichter den Regeln der Tragödie gerecht und verstand es auch, durch den Abschluss das Mitleid bis zum letzten Augenblick rege zu halten. Der charakteristische Abschluss des Trauerspieles ist auch für Lessing der Tod. Dieser ist niemals willkürlich, sondern tritt jedesmal dem Lauf der Handlung und den Charakteren gemäss ein. Nie hat Lessing den Tod als Strafgericht allein erscheinen lassen. Durch diese Vorsicht hat er dem Ende gewöhnlich das Empörende genommen. Um dem Selbstmord das Abstossende zu nehmen—was notwendig war, damit das Mitleid bestehen bleiben konnte—kam es darauf an, die Antriebe zu der Tat verzweiflungsvoll und furchtbar genug zu gestalten, so dass der Zuschauer sich die Notwendigkeit der Handlung erklären könne. Dies ist Lessing in *Miss Sara Sampson*, in *Philotas* und auch in *Emilia Galotti* gut gelungen.

Mitleid durch einen scheinbar glücklichen Ausgang zu erregen, war die schwierigere Aufgabe, die sich der Dichter gesetzt hatte. Aristoteles wollte der Tragödie mit glücklichem Ausgang keinen hohen Wert zugestehen, und selbst Schiller äusserte sich einmal dahin, dass in Wahrheit für das ernste Drama nur der Abschluss mit dem Tode genüge. Lessing überwand die Hindernisse und zeigt die Berechtigung dieser Abart durch die geschickte Einschlebung von bedrohenden Gefahren, die sich als wirklich furchtbar erweisen und das Gemüt des Helden bis auf den Grund bewegen und enthüllen.

Durch den Helden dargebotene Mitleidsmittel gruppieren sich erstens um die Person des Helden selbst und zweitens um das den Helden heimsuchende Übel. Der Held verdient gewöhnlich das ihn treffende Los nicht, denn er ist meistens von Bedeutung, tüchtig, sympathisch, und eines besseren Loses wert. Ferner

erprobt der Held seine Charaktergrösze auch im Untergang. Die angeführten Eigenschaften sind: Grozmut den Feinden gegenüber; Vergeltung; das Sprechen rührender Worte angesichts des Todes; die gänzliche Abwesenheit von Selbstmitleid; das Suchen des Todes zum Nutzen anderer.—Das eintretende Übel wird geschildert als: nahe; plötzlich auftauchend; den Heimgesuchten ahnungslos findend; und von solcher Art, dass der Held es wohl kommen sieht, es aber nicht mehr verhindern kann.

Drei Arten des Übels benutzt Lessing als Mitleidsmittel: 1. Leid- und schmerzvolle Übel, die unmittelbares Verderben drohen, wie: Tod und Verletzungen. 2. Übel, die das Schicksal bereitet, wie: Mangel an Freude; Mangel an Glück; Mangel an Freunden; gewaltsame Trennung von den Lieben; Gebrechlichkeit; Hülfe, die zu spät kommt; üble Resultate ursprünglich gut gemeinter Handlungen; Übel infolge der Unterlassung gewisser Handlungen. 3. Übel, die von Mitmenschen ausgehen, wie: Feindschaft und Zorn solcher, die schaden können; Ungerechtigkeit, die Gewalt in Händen hat; Mitbewerbung anderer; feindliche Tücke; Verfolgung.

Die Wirkungen des Schmerzes, die Lessing als Mitleidsmittel angibt, zerfallen ebenfalls in drei Unterabteilungen: 1. Der Held ist in seiner Lage besonders dem Schmerze ausgesetzt, weil: besonders glücklich; plante vorher Groszes, was vereitelt wird; ahnungslos; vertrauensvoll; ein zartes Wesen; von Krankheit genesend; aus einer Ohnmacht erwachend. 2. Der Schmerz findet wegen seiner Art leichten und tiefen Eingang: Verrat durch Freunde; Tod der Lieben; wiederholte Unglücksbotschaften; Undank, wo nicht erwartet. 3. Der Schmerz richtet durch seine Natur besondere Qualen an: dauernden Trübsinn; Gewissensbisse wegen leichtsinniger Verschuldung eines Unglücks; Selbstvorwürfe; peinigende Reue.

Als Mitleidsmittel gebraucht Lessing ferner aussergewöhnliche Strafen, die nicht durch Schlechtigkeit oder durch Verbrechen, sondern durch kleinere Fehler und Schwächen hervorgerufen werden, wie: Unentschiedenheit; Schwanken im Entschluss; zu schnelles Handeln infolge momentaner Eindrücke; Mangel

an Selbstbeherrschung; Überstürzung; plötzlich aufspringende Leidenschaft; strafbaren Leichtsinn; strafbare Leichtgläubigkeit; Eigensinn; Ehrgeiz und Stolz. Hier wendet sich Lessing wieder von der aristotelischen Ansicht ab. Aristoteles verlangt das *unverdiente* Leiden, während Lessing auch das *verdiente* Leiden als Mitleidsmittel kennt, denn das einmal gewonnene Mitleid wurzelt zu tief, um am Ende gänzlich verloren zu gehen. Im allgemeinen aber gebraucht Lessing das nicht verdiente aber verschuldete Leiden. Die Verschuldung liegt eben in einer der angeführten Schwächen. Aristoteles spricht von unverdientem Leiden, verlangt aber "irgend ein groszes Vergehen." Dieses grosze Vergehen ist bei dem Griechen zunächst ein Vergehen gegen die Gesamtheit des Staates, oder gegen die vom Staat vertretene Religion. Im Gegensatz dazu ist es bei Lessing ein mehr nach auszen gewandter, das öffentliche Recht und die allgemeine Ordnung der Dinge berührender Eingriff.

Der ungewöhnliche oder wenigstens eigentümliche Untergang des Helden wird als Mitleidsmittel angewandt: Er kommt unverdient; oftmals durch Freundeshand; auf besonders schreckliche Weise. Im Vergleich mit Lessing ist die griechische Todesauffassung eine äusserst düstere. Bei den Griechen herrscht das Furchtbare und Entsetzliche, bei Lessing das Mitleidige vor.

Die bewusste Tendenz, welche Parteimitleid hervorruft, wird von Lessing stets benutzt. Aristoteles war diese Tendenz wohl bekannt und sie ist im griechischen Drama auch vorhanden, findet aber bei der Aufstellung der Theorie für die Tragödie bei Aristoteles keine Erwähnung.

Pantomimische Mitleidsmittel spielen in der neueren Bühnenkunst eine viel bedeutendere Rolle als bei den Alten. Das Mienenspiel musste den Alten überhaupt wegen der Maske gänzlich fremd bleiben. Auch die anderen auf das Auge berechneten Wirkungen der Schauspielkunst erwähnt Aristoteles kaum. Daraus erklärt es sich auch, dass Lessing in der Anwendung sichtbarer Mitleidsmittel etwas sparsam umgegangen ist. Der Schauspieler wird natürlich versuchen, realistisches Beiwerk hinein-

zulegen, um dadurch der Stimmung des Publikums aufzuhelfen. Die dazu sich eignenden Situationen sind vorhanden, obschon die von Lessing angegebenen pantomimischen Mitleidsmittel sich nur auf einen direkten Fall von abgehärmtem Aussehen, einige schmerzverkündende Geberden, nur wenige Äußerungen des Schmerzes, und das Vorführen einer einzigen Wunde belaufen.

Im ganzen genommen lassen sich nun in Bezug auf den Gebrauch von Mitleid in den Dramen Lessings folgende allgemeine Grundregeln formulieren, die auch für das Drama der Gegenwart noch Gültigkeit besitzen:

1. Das Mitleiderregende in der Handlung überragt bei weitem das Furchtelement. Das Furchtbare der Situationen war die Unterlage der griechischen Tragödie. Die humanitäre Gesinnung der christlichen Gegenwart zerstörte die alte Theorie von selbst. Nach Aristoteles war die Hauptwirkung der Tragödie die Furcht, die das Mitleid in sich einschlieszen sollte, so dass wir andere nur wegen solcher Heimsuchungen bemitleiden, die wir fürchten, wenn sie uns selbst geschehen. Furchterregende Auftritte in diesem Sinne waren in der griechischen Tragödie viel häufiger und auch für diese charakteristisch. Lessing besonders lehrte uns das Mitleid, das frei von allen persönlichen und selbstsüchtigen Gefühlen sich im Zuschauer entwickeln könnte. Die rein selbstische Rückbeziehung des Betrachtenden vom fremden Leiden auf das eigene Ich hat dem vertieften Fühlen Platz gemacht, das einem jeden fremden Leid ein warmes teilnehmendes Erbarmen schenkt. Als Mensch uns ähnlich soll der tragische Held nicht deshalb sein, damit wir fürchtend und leidend ganz unser Selbst an seine Stelle versetzen, sondern bloß deshalb, damit wir sein Leiden besser verstehen.

2. Das in dem Zuschauer erregte Mitleid ist der Maszstab für den inneren Wert des Helden. Wir erwarten, dass das Leiden des Helden unser Mitleid hervorrufe, vorausgesetzt nur, dass während der ganzen Handlung seine Tüchtigkeit noch siege. Das Tragische bedeutet für uns nicht das Grässliche sondern jenen Zustand der Seele, in dem sie, hineingeworfen in den Kampf um irdisches und ewiges Sein, aus

eigener oder fremder Schuld leidend, kämpft und sich endlich von dem Körper löst. In diesem Prozess entfaltet sie dann voll und ganz die ihr innewohnenden Eigenschaften, und in der Tragödie sollen diese offenbar werden.

3. Der Dichter kann Furcht und Mitleid auf die verschiedenste Weise hervorrufen, aber wie sehr er sie auch in Bewegung setzen mag, das eine wird doch klar, dass Furcht und Mitleid in der Tragödie nicht dasselbe ist, was wir im gemeinen Leben als Furcht und Mitleid ansehen. Dass Aristoteles einen solchen Unterschied machte, ist kaum anzunehmen. Dass das bei der Tragik angewandte und empfundene Mitleid anders geartet ist, als das des Lebens, geht aus der Abwesenheit eines wichtigen Moments hervor. Im Leben verbindet sich mit dem Mitleid der natürliche Trieb zur Hülfe. Wo dieser Wunsch zu helfen nicht eintritt oder durch äussere Umstände zerstört wird, da ist auch das Mitleid zu nichte geworden. Anders ist es in der Tragödie. Das Verlangen nach Hülfeleistung ist dem Hörer von vornherein abgeschnitten, da selbst durch die täuschendste künstliche Einkleidung nicht der Eindruck des Wahren und Tatsächlichen hervorgerufen werden kann.

4. Das Mitleid und die Natur des Mitleids wird in jedem Drama durch den Charakter dieses Dramas bedingt. Die Mitleidsmittel bilden daher einen wesentlichen Teil der organischen Einheit oder Einheit der Handlung. Vier ganz verschiedene Beispiele liegen uns in den untersuchten Lessing'schen Dramen vor, die für die Wahrheit der These zeugen. Wir brauchen nur die Mitleidsmittel des Rührstückes *Miss Sara Sampson* mit dem durch Patriotismus und Hingabe hervorgerufenen Mitleid des *Philotas* zu vergleichen, oder dem durch die Tragödie der Wollust erregten Mitleid das von *Nathan* gegenüberzustellen, um die innige Verbindung zwischen Charakter des Dramas und Natur des Mitleids zu erkennen.

5. Der Mitleidsbegriff, oder besser gesagt der Furcht- und Mitleidsbegriff, ändert sich in jeder Periode im Sinne der herrschenden allgemeinen Weltanschauung. Eine Zeit, die unter dem Einflusse der Richardson-Romane stand, schuf das Rührstück; die folgende ernstere

Periode, erfüllt von Kriegsgedanken, gab das patriotische Drama; die Auflehnung gegen den Übermut des Adels predigte das erste bürgerliche Trauerspiel, und die Zeit der Religionsstreitigkeiten fand ihren Wiederhall in dem religiös-sittlichen Toleranzdrama. Was im kleinen Kreise bei Lessing der Fall gewesen, lässt sich auch auf die verschiedenen Perioden, die das deutsche Drama im allgemeinen durchlief, anwenden.

6. Eine Definition des Mitleidsbegriffes auf allgemeine Sätze aufzubauen, die sich in den theoretischen Abhandlungen einzelner Dichter vorfinden mögen, muss immer zu übertriebenen Verallgemeinerungen führen.

7. Der richtige Begriff des tragischen Mitleids lässt sich nur pragmatisch induktiv aus den anerkannten Meisterstücken einer gewissen Periode deduzieren.

8. Der Begriff des tragischen Mitleids kann keineswegs ohne weiteres von einer Periode auf eine andere übertragen werden; es würde dies, wie bereits erwähnt, zu falschen Folgerungen führen.

9. Der Begriff des tragischen Mitleids muss historisch-evolutionell und nicht absolut verstanden werden. Ein Entwicklungsgang, der verschiedene Schattierungen aufweist, lässt sich schon bei einzelnen Dichtern konstatieren. Wie viel mehr muss dies im Werdegang einer Literaturgattung der Fall sein!

10. Der Begriff des tragischen Mitleids jeder Periode ist dazu angetan, wichtige Aufschlüsse über das moralisch-ästhetische Wesen dieses Zeitabschnittes zu geben, da die Literatur im allgemeinen und das Drama im besonderen es sich zur Aufgabe macht, den jeweiligen moralisch-ästhetischen Ansichten des Leser- und Zuhörerkreises so nahe wie möglich zu kommen.

FRANCIS WALDEMAR KRACHER.

State University of Iowa.

SOME NEW FACTS CONCERNING FIELDING'S *TUMBLE-DOWN DICK* AND *PASQUIN*

Lawrence (*Life of Fielding*, p. 376) dates *Tumble-Down Dick* "1737," and notes (p. 106) in connection with 1737 that the play "appears to have been specially aimed at Rich's harlequinade in an unsuccessful piece called 'The Fall of Phaeton,' acted at Drury Lane, in March, 1736." The tabular list of theatrical performances for each day of January and February, 1736, in *The Gentleman's Magazine* of February, 1736, page 98, and the list for March and April in the issue of April, 1736, page 234, show that the "Fall of Phaeton" was played at Drury Lane with the *Earl of Essex* on February 28 (see also advertisement, *London Daily Post*, February 28), and was also acted on March 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 13, 16, 18, 27, 30, April 17, 26, 27, 28. According to the list of plays (stated to be based on Genest) at the end of the article on Fielding in *DNB.*, *Tumble-Down Dick* was first performed 1737. Mr. Dobson (*Fielding* ed. 1905, p. 56) says: "Besides these, there are three hasty and flimsy pieces which belong to the early part of 1737. The first of these, *Tumble-Down Dick*; or, *Phaeton in the Suds*, was a dramatic sketch in ridicule of the unmeaning Entertainments and Harlequinades of John Rich at Covent Garden." He adds: ". . . from the dedication [to *Tumble-Down Dick*] it appears that Rich had brought out an unsuccessful satire on *Pasquin* called *Marforio*." In the dedication, Fielding merely refers to a "satire," he does not give its name. The list of daily performances appended to the *Gentleman's Magazine* of April, 1736, p. 234, states that "All for Love, & *Marforio*" were acted at Covent Garden April 10th. *Marforio* seems to have failed, for it was not repeated during April. Baker's *Biographia Dramatica*, III, 19, states that *Marforio* was not printed. In the *Encycl. Brit.* (Edit. XI) s.v. *Fielding*, Mr. Dobson says: "*Tumble-Down Dick*; or, *Phaeton in the Suds*, *Eurydice* and *Eurydice hissed* are the names of three occasional pieces which